

technique très difficile pour les lutrins. Le maître de chapelle seul à besoin de posséder les principes, et les morceaux s'apprendront par imitation. C'est aussi par simple imitation que le peuple chantera la mélodie grégorienne.

Après avoir fait exécuter un alleluia très orné, *Salve virga florens*, Dom Maur Sablayrolles ouvre la porte à un certain éclectisme. Il admet, à côté du plain-chant, des compositions de musique moderne, à condition que l'on s'inspire toujours de ce principe posé par Pie X dans son *Motu proprio* : plus la musique se rapproche du chant grégorien, plus elle est religieuse.

Le savant bénédictin termine par un éloge éloquent de la vraie musique d'église.

Mgr Germain a tenu à remercier le conférencier :

« L'accueil que vous venez de recevoir, lui a-t-il dit, vous montre combien à Toulouse on était avide de connaître votre apostolat et de goûter vos leçons. J'en suis très heureux. Je suis venu pour vous féliciter, pour vous remercier et aussi pour jouir de quelques instants d'excellente musique. Vous avez entendu la grande voix de Pie X : *Instaurare omnia in Christo*. Cette devise, il l'a appliquée sur tous les terrains, dans tous les domaines et même dans le plain-chant. Nous nous conformerons fidèlement à ses désirs. Il faut que nos maîtres de chapelle s'inspirent des grands modèles que vous nous avez fait connaître et en cela ils seront sûrs de répondre tout à la fois au goût artistique des Toulousains et à la piété des fidèles. »

C'est sur ces paroles qui constituent pour Dom Sablayrolles le plus précieux des encouragements et pour nous, une espérance de prochaine rénovation dans l'art de traduire la cantilène liturgique, que la séance a été levée.

P. N.

Les origines DE la notation neumatique latine

On lit dans la *Croix* du 17 janvier 1912, sous la signature de Jean Dorinet, le compte-rendu suivant :

Parmi les spécialistes que les fécondes initiatives de notre grand Pie X ont poussés vers le travail ardu de la restauration du chant liturgique, le P. Thibaut, des Augustins de l'Assomption, membre de l'Institut

archéologique russe de Constantinople, a su se faire une place à part en comprenant que la condition indispensable d'une bonne interprétation de la notation neumatique latine est de savoir d'où vient cette notation. C'est à cette besogne de recherche qu'il a consacré le livre paru en 1907 chez Alphonse Picard, sous ce titre : *Origine byzantine de la notation neumatique latine*.

Il avait pour but de démontrer, par la comparaison des manuscrits des diverses Eglises, orientales et occidentales, la genèse des notations musicales et leur commune origine. Il posait et prouvait la proposition suivante : la notation neumatique de l'Eglise latine, comme celle de toutes les confessions chrétiennes primitives, tire indirectement son origine de la sémigraphie ekphonétique des Byzantins. Il montrait comment la notation ekphonétique constantinopolitaine (l'ekphonèse est l'art de la lecture publique, des intonations à faire au cours de la phrase) est le point de départ de la notation neumatique. Sa conclusion était que toutes les Eglises n'ont eu, en fait, qu'un seul et même système musical, au point de vue du rythme surtout, et que, dès lors, le vrai rythme grégorien ne peut être retrouvé qu'à l'aide des rythmes orientaux dont il dérive.

Ce beau travail attira tout de suite l'attention des musicologues européens et obtint à Paris une récompense académique. Dans un excellent compte-rendu des *Echos d'Orient*, un byzantiniste bien connu, le P. Louis Petit, déclarait : « Vraisemblable, mais difficile à établir pour les notations géorgienne, arménienne et syriaque, encore trop peu étudiées, cette thèse semble bien prouvée pour la notation neumatique latine, et je souhaite vivement de la voir adoptée par les savants. »

Or, un Bénédictin, dom Antonio Staerk, est venu apporter à cette thèse une éclatante confirmation. Voici ce qu'il écrivait récemment : *La notation ekphonétique ou élévation de voix, dont le P. Thibaut a souligné l'existence dans un manuscrit grec du Xe siècle, nous a révélé l'origine prosodique et établi les principes de composition ; cette notation ekphonétique se rencontre aussi dans les plus anciens manuscrits latins de Saint-Petersbourg. Signalons d'abord le Codex aureus purpureus (du VIe au VIIe siècle). La ponctuation que nous y rencontrons ne serait-elle pas, par hasard, l'origine de la notation latine ?... Un autre manuscrit (daté du Ve siècle) nous présente cette ponctuation déjà plus développée. Cette interponctuation a été ajoutée au VIIe siècle. »*

Le P. Thibaut s'est jeté aussitôt sur le trésor indiqué par le savant Bénédictin son ami, et il en a tiré un splendide travail intitulé : *Monuments de la*

notation ekphonétique et neumatique de l'Eglise latine. Cet ouvrage de luxe, paru en décembre dernier à Saint-Petersbourg, édité avec une somptuosité princière, coûte la bagatelle de 150 francs et ne figurera pas, par conséquent, dans beaucoup de bibliothèques privées. Mais les musicologues sauront où trouver ce précieux instrument de travail qui fait vraiment honneur à la science catholique et monastique.

Dans son ouvrage, le P. Thibaut : 1^o établit le caractère musical de l'interponctuation primitive ; 2^o marque l'époque de transition entre cette interponctuation et la notation neumatique usuelle ; 3^o définit la nature de la notation neumatique primitive, en détermine la date d'apparition et les principales phases de développement.

Nous n'allons pas entreprendre ici un exposé technique. Nous nous contenterons de signaler au grand public français les lignes générales de ces « monuments » pour en faire entrevoir l'importance extrême.

Disons d'abord que les *Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l'Eglise latine* ont pour base des manuscrits de divers monastères polonais et des manuscrits des illustres abbayes de Corbie et de Saint-Germain des Prés, volés au début de la Révolution, achetés par les comtes Zaluski et Pierre Dubrovski, et actuellement conservés à la bibliothèque impériale de Saint-Petersbourg, où le P. Thibaut a reçu un accueil des plus empressés.

Dans une première partie, l'auteur nous apprend que, dès le Ve siècle., un système d'interponctuation, très simple au début mais qui revêtra peu à peu le caractère d'une véritable notation musicale, se manifeste dans les évangélistes, les épistolaires et les « ouvrages des Pères de l'orthodoxie catholique » dont saint Benoît fut le premier à prescrire la lecture au cours de l'office canonique. Cette interponctuation primitive est le fondement de la notation ekphonétique latine. Le P. Thibaut nous en convainc par l'étude détaillée du fragment d'un évangéliste de saint Jérôme écrit du vivant de l'exégète célèbre, par l'examen d'un manuscrit du Ve siècle contenant quatre traités de saint Augustin, par l'étude d'un autre manuscrit du Ve siècle qui renferme une partie notable des homélies d'Origène, et enfin par l'examen d'un évangéliste du temps de saint Grégoire Ier.

Exclusivement fondé sur les plus anciens monuments liturgiques de l'Eglise latine, cet exposé documentaire nous paraît établir d'une façon définitive le caractère musical de l'interponctuation primitive.

C'est l'époque d'Alcuin qui a été l'époque de transition entre cette interponctuation et la notation neumatique usuelle ; c'est elle qui a donné naissance à la séméiographie neumatique ; c'est un évangéliste

romain du IX^e siècle et une péricope grecque en usage dans les Gaules au même moment qui marquent l'apparition de la notation rudimentaire des neumes dans les livres liturgiques. Il ressort de là que « la lecture solennelle des saints Evangiles a été le principe occasionnel de la notation ekphonétique latine. Les signes d'interponctuation, en usage dans les péricopes liturgiques du Ve au IX^e siècle, constituent la base de cette notation qu'une étroite affinité relie au système grec. Portée à son point de perfection au début du Xe siècle, cette écriture musicale traduit dès lors la modulation neumatique de l'Eglise latine.

Dans la deuxième partie de son livre, qui, on le voit, complète heureusement et modifie parfois la thèse de *l'Origine byzantine*, le P. Thibaut définit la notation neumatique primitive, en fait voir l'Origine romaine (laquelle s'affirme surtout dans les grands centres bénédictins, Mont-Cassin, Bobbio, Saint-Gall, Einsiedeln, Reichenau, Prüm, Metz, Rouen, Corbie, Saint-Germain des Prés, Cluny), étudie minutieusement les écritures variées et le caractère rythmique de cette notation neumatique primitive. Pour ces différentes démonstrations il s'appuie sur le *Liber comitis* de saint Jérôme (première année du Xe siècle), sur le *Liber Pontificalis* de l'Eglise de Sens, sur l'évangéliste de Saint-Germain des Prés, sur les offices de saint Grégoire le Grand, sur l'hymne à sainte Marie-Madeleine (d'Odon de Cluny), sur le sacramentaire du patriarcat d'Aquilée, sur l'évangéliste bénédictin de Pologne.

Le chant ecclésiastique d'Occident a son plein épanouissement au Xe siècle. « Le nombre toujours croissant des compositions musicales destinées à relever l'éclat des solennités liturgiques dans les grandes abbayes bénédictines nécessite alors, dit le P. Thibaut, un perfectionnement de la notation neumatique primitive. Le propre de cette séméiographie était la manifestation du rythme dans la cantilène. Très incomplète sous le rapport de l'expression mélodique, cette notation n'indiquait que le nombre des notes, leurs mouvements antithétiques, leurs divers groupements, sans préciser aucune valeur d'intonation... Pour assurer la disposition graduée des notules et marquer la valeur relative des sons sur l'échelle musicale, certains copistes prennent soin de tracer, qui une ligne de direction, qui deux et plus. Le système de la portée est trouvée ; Gui d'Arezzo en devient le vulgarisateur de génie et y attache son nom. Les monuments de la notation neumatique primitive et ceux de la notation diastématique guidonienne sont au premier chef les sources de la *Cantilena Romana*. C'est donc sur la foi de ces antiques et vénérables docu-

ments que doit s'établir la restauration du chant traditionnel de l'Eglise latine. »

G. Houdard, dans un article de la *Revue archéologique* (juillet-août 1911) a combattu l'opinion de J. Thibaut sur l'origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine. Pour lui, comme pour M. de Coussemaker, quoique pour des raisons différentes, la notation neumatique est d'origine romaine. Il nous plaira de constater si les *Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l'Eglise latine* modifient le sentiment du savant archéologue.

Th. de RIBBONNET.

L'Inspiration musicale

Chaque musicien a sa manière d'éveiller son génie. Donizetti recourait au café. Il avait sur sa table toute une série de filtres qu'il emplissait et vidait jusqu'à deux et trois fois. Donizetti ne dépassa point la cinquantaine : il mourut, disent ses biographes, victime d'une vie dissolue, de ses excès de travail et d'une maladie nerveuse, à laquelle sa boisson favorite ne fut peut-être pas étrangère. Meyerbeer ne pouvait composer qu'au milieu de la tempête et des éléments déchainés. Il avait fait construire sur le toit de sa maison un belvédère vitré qui lui servait de cabinet de travail. Là, dans le brouillard et la pluie, à la lueur des éclairs, aux hurlements du vent, il trouvait des accents sublimes. Il était si convaincu des heureux résultats de cette méthode romantique, que, dès le premier grondement du tonnerre, il quittait tout pour monter dans son belvédère et y attendre l'inspiration. Le doux Haydn, — on n'en est pas surpris, — avait des mœurs plus simples. Levé tôt le matin, il passait dans son cabinet qu'il mettait soigneusement en ordre. Il plaçait à portée de sa main tout ce qu'il lui fallait pour écrire, papier, plumes et grattoir. Puis il revêtait son habit de gala, ceignait sa pacifique épée, ajustait devant la glace sa perruque et passait à son doigt un certain anneau préféré. Ensuite, il écrivait tranquillement des chefs-d'œuvre. Mais l'anneau, la perruque, l'habit et même l'épée lui étaient aussi nécessaires qu'à Buffon ses manchettes.

NOTRE MUSIQUE

Dans le *Supplément* de mai nos abonnés trouveront un *Ave Maria*, extrait des œuvres de Mozart et un *Cantique* à Saint Joseph, signé de Grosjean. En dehors de leur valeur

musicale incontestable, ces œuvres déjà connues mais toujours appréciées, ont l'avantage de pouvoir être abordées par tous les chœurs de chant sans exception.

Nous pourrions en dire presque autant des *Faux-bourbons* qui forment le *Supplément* de Juin. Destinés à solenniser les vêpres des grandes fêtes de l'année liturgique, ils sont arrangés de manière à pouvoir être interprétés par 2, 3 et 4 voix, selon les ressources dont on dispose.

Composés par des maîtres tels que Vittoria, Cœsare de Zacchariis, etc., ces *Faux-bourbons* faciliteront le retour à la polyphonie palestrinienne, laquelle passe à bon droit pour le type de la vraie musique sacrée, celle qui a toutes les préférences de l'Eglise.

Les meilleures Revues de musique religieuse sont unanimes, d'ailleurs, à représenter les *Faux-bourbons* des maîtres du XVI^e siècle comme les modèles du genre.

« Les cadences mélodiques, dit l'une des plus qualifiées, y sont ornées d'une harmonie fort riche, où la disposition des voix, l'emploi judicieux des artifices du contrepoint révèlent une grande science dans l'art d'écrire et produisent un bel effet ». (*Revue du chant grégorien*).

Mais, nous nous hâtons de le dire, ce bel effet de la polyphonie palestrinienne ne sera obtenu qu'à certaines conditions : ces *Faux-bourbons* devront toujours alterner avec les tons correspondants du chant romain ; de plus, comme dans toute psalmodie, il faudra y observer l'accentuation latine qui est l'âme de la mélodie ; tenir compte des pauses *médiane* et *finale*, environ deux secondes à la pause *médiane*, un peu moins à la pause *finale* ; enfin, exécuter rondement les teneurs et donner un mouvement un peu plus lent au *Gloria Patri*.

P. N.

Les Maîtres de l'Orgue ET LA "MUSIQUE SACRÉE"

(Souvenirs d'un officier organiste)

(Suite)

Les trois dernières années de l'Empire furent les plus militantes de ma carrière d'artiste, en raison de l'Exposition Universelle de 1867 et de nombreux concerts que Mgr Bétel, évêque de Vannes, avait daigné me charger d'organiser pour l'œuvre populaire de Sainte-Anne d'Auray. Sa Grandeur m'avait également prié de diriger la partie musicale aux grandes fêtes qui eurent lieu à Sainte-Anne, le 30 septembre 1869, à l'occasion du couronnement de la statue de la glorieuse patronne des bretons. C'était l'abbé Freppel, alors doyen des chapelains de Sainte-Geneviève et professeur d'éloquence sacrée à la Sorbonne, qui avait été désigné pour faire le panégyrique de la sainte.

L'Exposition Universelle de 1867 marquera dans l'histoire de l'orgue par l'influence considérable et